مصادر الصورة الشعرية عند الشاعر محمد صابر عبيد

الباحث: د. عبد اللطيف ياسين سليمان
دكتوراه في قسم لغة عربية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية _جامعة اللاذقية

الملخّص:
ليست الصّورة الشّعريّة مفهوماً حداثويّاً بمعنى الحداثة الصّرف، بل هي نتاج معرفيّ تراكميّ لأهل النّقد والبلاغة قديماً وحديثاً، إلّا أنّه لم يتأطّر بشكله المعروف وقوانينه الحاليّة إلّا في العصر الحديث، وهو ليس حكراً على شاعر من دون آخر، أو على ناقد من دون غيره من النّقّاد، وليس محصوراً في زمن دون زمن، بل هو موجود عند الجميع كافّة بشكل أو بآخر بدرجة أو بأخرى، وهو مقياس رائز للعمل الفنّيّ يكشف ما فيه من جودة ورقيّ وإبداع، وعلى هذا فقد تمّ في هذا البحث دراسة الصّورة الشّعريّة عند النقّاد القدماء والمحدثين، والكلام على تعريفاتهم المختلفة لها، والزوايا المتعدّدة التي درسوا من خلالها مفهوم الصّورة الشّعريّة، ثمّ انتقل بعد ذلك إلى الجانب التّطبيقي المتمثّل في الكلام على مصادر الصورة عند الشّاعر محمّد صابر عبيد؛ فوجد أنّها تنقسم إلى الحياة، والمجتمع، والذات، والآخر، والتّراث، والمرجعيّة الدّينيّة، ليخلص بعد هذا كلّه إلى قائمة للمصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث.

الكلمات المفتاحيّة: الصّورة الشّعريّة، الحداثة، النّقّاد، العمل الفنّي، الشّعراء، محمد صابر عبيد.

Sources of Poetic Imagery in the Poetry of Muhammad Sabir Ubaid

Abstract:

Poetic imagery is not a purely modern concept, but rather the cumulative product of knowledge accumulated by critics and rhetoricians, both ancient and modern. However, it was only in the modern era that it was formalized into its current form and rules. It is not exclusive to any one poet or critic, nor is it confined to any particular era. Rather, it exists in all works, in one form or another, to varying degrees. It is a distinguishing measure of artistic work, revealing its quality, refinement, and creativity. Therefore, this research examines poetic imagery in the works of both classical and modern critics, discussing their various definitions and the diverse perspectives from which they have studied the concept. The research then moves to the applied aspect, focusing on the sources of imagery in the poetry of Muhammad Sabir. Obaid found that it is divided into life, society, the self, the other, heritage, and religious reference, culminating in a list of the sources and references upon which the research was based.

Keywords: poetic image, modernity, critics, artwork, poets, Muhammad Sabir Obaid.

المقدّمة :

ليست الصّورة الشّعريّة مفهوماً حداثويّاً بمعنى الحداثة الصّرف، بل هو نتاج معرفيّ تراكميّ لأهل النّقد والبلاغة قديماً وحديثاً، إلّا أنّه لم يتأطّر بشكله المعروف وقوانينه الحاليّة إلّا في العصر الحديث، وهو ليس حكراً على شاعر من دون آخر، أو على ناقد من دون غيره من النّقّاد، وليس محصوراً في زمن دون زمن، بل هو موجود عند الجميع كافّة بشكل أو بآخر بدرجة أو بأخرى، وهو مقياس رائز للعمل الفنّيّ يكشف ما فيه من جودة ورقيّ وإبداع، وعلى هذا فقد تمّ في هذا البحث دراسة تشكّلات الصّورة الشّعريّة عند الشّاعر والناقد الحداثوي محمّد صابر عبيد، لما يحمله شعره من ومضات إبداعيّة، وطاقات أسلوبيّة حقّقت لنصّه درجة عالية من الفنّيّة، وسمت به إلى مستوى النّصّ الأثر، لا الخبر، كما أنّ التّحال في نصّه الشّعريّ يتيح للدّارس كثيراً من إمكانيّة فهم النّصّ الشّعريّ الحداثيّ بشكل عام، وهذا يعود لموقعه المميّز بين شعراء الحداثة في العراق بشكل خاص، وفي الوطن العربي بشكل عام.

أهداف الدّراسة:

تسعى هذه الدّراسة إلى تحقيق جملة من الأهداف:

-مواكبة الأبحاث الحداثيّة المعاصرة من خلال الكشف عن كيفية توظيف الصّورة عند هذا الشّاعر المذكور.

-تقديم دراسة واضحة المعالم والاتّجاهات يمكن من خلالها مقاربة الشّعر العراقيّ الحديث مقاربة بلاغيّة معمّقة.

الدّراسات السّابقة :

يرتكز البحث في الدرجة الأولى على مجموعة من الدراسات المؤلّفة قديماً وحديثاً، ولا سيّما الأبحاث المؤلّفة عن الصّورة الشّعريّة، أو مظاهرها في شعر الشّعراء أو النّقّاد والمبدعين، ونشير في هذا المقام إلى كتاب الصّورة الفنّيّة للدّكتور جابر عصفور، وكتابي الإمام عبد القاهر الجرجاني (أسرار البلاغة- دلائل الإعجاز)، وغير ذلك من كتب ودراسات ألّفت في هذا المجال، ولا بد من الإشارة إلى دراسة متاحة على الشابكة بعنوان (شعر محمد صابر عبيد- دراسة سيميائية للباحث حسن العناوي)، وقد تناول في الفصل الأوّل من دراسته حياة الشاعر، وأثرها على شعره، فعرّج على الموروث الديني والتراثي للشاعر، وتأثير ذلك على شعره، وهو ما يتلاقى مع دراستنا هذه في بعض من جوانبه .

منهج الدّراسة:

لقد اعتمد الدّارس هنا على المنهج الفنّيّ الجماليّ بغية دراسة الأمثلة الشعرية المختارة من مادة البحث، وقراءتها قراءة استكشافيّة تبيّن كيفيّة التّصوير الفنّيّ وإجرائيّاته المتنوّعة ومظاهره المتعدّدة في هذا الدّيوان.

صعوبات البحث:

–قلّة المصادر التي اختصّت بدراسة شعر الشّاعر محمّد صابر عبيد، وصعوبة الحصول عليها، وتعذّر الحصول على بعض المصادر الأخرى.

المبحث الأول: مفهوم الصّورة قديماً وحديثاً:

لا بدّ من التّعريج على مفهوم الصّورة اللّغويّ قبل الدّخول في مجالها الاصطلاحي وعالمها الإيحائيّ، إذ تأتي هذه الكلمة في كلام العرب بمعنى الشّكل وظاهر الأشياء وبمعنى حقيقة الشيء التي يكون عليها، وبمعنى الصفة، وقد جاء أيضاً المصوّر اسماً من أسماء الله الحسنى، فالله تعالى صوّر الموجودات جميعها ونظّمها، ومنح كلّ شيء منها صورة تخصّه، وتفرده عن غيره [1]،ولكلّ موجود من الموجودات صورته، فينتج عندنا صور كثيرة متعدّدة جدّاً بتعدّد الموجودات، أمّا في النّصوص القرآنيّة الشّريفة، فنلحظ أنّ كلمة الصّورة تدلّ على الشّكل الخارجيّ المحسوس للإنسان، ولغيره من الخلائق التي أنشأها الله بقدرته، وصوّرها بقدرته التّصويريّة المطلقة ، يقول تعالى : { وصوّركم فأحسن صوركم ورزقكم من الطّيّبات}[2]، ما يجعل معنى كلمة الصّورة يحمل دلالات متعدّدة، وهي الهيئة الخارجيّة والشّكل والمنظر والوجه والمعاني الذهنية المتشكّلة في العقل، وهي تقوم بلا ريب بمهمّة التّعبير عن المشاعر والأحاسيس المختلفة من خلال الصّياغات اللّغويّة المتعدّدة.

وعند استقراء التّراث النّقديّ يقع للدّارس دلالات متنوعة لهذا المفهوم متناثرة هنا وهناك في كتب النقد الأدبيّ، أدلى بهذه الآراء علماء النّقد واللغة القدماء، إذ نقرأ في كتب التراث ما يشي بوضوح على جعلها منبعاً للجمال ينبثّ في تفاصيل العمل الأدبيّ كلّه، وينتشر على امتداده المرئي والمسموع والمكتوب، وهي مقياس نجاح المبدع في عمله وكتابته، ولكنّهم لم يسمّوا الصّورة باسمها الصّريح كما نقول اليوم (الصّورة الفنّيّة–الصّورة الشّعريّة)،بل تكلّموا فقط على مظاهرها المتعدّدة من مثل التشبيه والاستعارات والكنايات والمجازات من دون أن تسبك هذه المظاهر مفهوميّاً تحت عنوان

[1] ينظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب،(1986م)، طبعة دار المعارف، القاهرة، مادة (ص ور)، مجلد4، ج28، ص 2523.

[2] القرآن الكريم، سورة غافر، الآية 64.

واحد هو الصورة[3]، فالجاحظ على سبيل المثال ألمح إلى المفهوم التّنظيري للصورة، عندما قال في تعريفه للشّعر: " فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التصوير"[4]،فالجاحظ في هذا النّص يجعل التّصوير الفنّيّ عنصراً مهمّاً في البناء الشّعريّ، ويجعله رديفاً لتشكيل الكلمات، وترتيبها بشكلها المخصوص في القصيدة، ما يشي بشكل صريح بتفضيل الجانب اللّفظي على الجانب المعنويّ في الشّعر عند هذا النّاقد، ويدلّ هذا النّصّ بلا ريب على عدّه الصّورة عنصراً شكليّاً في النّصّ، أي إنّه عنصر بنائيّ ظاهريّ فيه لا مضمونيّ عميق في تشكيله، فهو مرئيّ محسوس لا ذهنيّ معقول، والجاحظ في هذه المقولة يعرض لثنائية الألفاظ والمعاني ويرى أن حسن اختيار الشاعر كلماته وألفاظه وقدرتها على تقديم المعنى المراد بصورة جيدة هو الأساس الأبرز والأكثر أهمية في العملية الشعرية وكأن الألفاظ عنده أصبحت ثوبا تلبسه المعاني وبقدر ما يتفنن الشاعر المبدع في صناعة هذا الثوب وحياكته بقدر ما يضفي على معانيه الحسن والرونق والجمال.

ويصبح الجاحظ بهذه النظرية من أنصار اللفظ على حساب المعنى كما تقدم لكنه عندما يلح على اللفظ لا يهمل المعنى بشكل كلي وخير دليل على هذا الأمر أي إعجابه بالمعنى الطريف أو المستملح الغريب ما قاله معلّقا على بيت عنترة بن شداد الذي وصف فيه الذباب قائلا:

وخلا الذباب بها فليس بمبرح غردا كفعل الشارب المترنم [5]،

فقال: إنّه وصفه، فجوّد صفته وتحامى معناه كل الشعراء فلم يعرض على واحد منهم.[6]

وقد ذهب ابن قتيبة نفس المذهب الذي سلكه الجاحظ في موضوع اللفظ والمعنى يقول:" تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب: ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه ...وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى...وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه...وضرب منه تأخلر معناه وتأخر لفظه"[7] ويستطيع المتلقي أن يدرك بوضوح الملازمة بين اللفظ والمعنى عند ابن قتيبة فبقدر ما يستطيع المبدع عند ابن قتيبة أن يوظف ألفاظه في خدمة

[3] ينظر:رمضاني، إبراهيم،(1991م)، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، 313.

[4] أبو عثمان بن بحر، الجاحظ، (1986م)،كتاب الحيوان، تح: يحيى الشامي، منشورات دار مكتبة الهلال، مصر، ط1، 132.

[5] ابن شداد، عنترة، (2004م)، ديوانه، تح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 13.

[6] ينظر: الجاحظ، عمرو بن عثمان،(1998م)، الحيوان، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج2، 150.

[7] ينظر: ابن قتيبة،(1966م)، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 64-71.

المعنى ومناسبتها له يتأتى الرضا عن العمل الإبداعي وهو بذلك يرفع من قيمة الألفاظ وقدرتها على التعبير عن المعاني في النص الشعري وكأن المعاني تبدو ساكنة جامدة فتأتي الألفاظ كي تحركها وتبين جمالها بشكل واضح بارز محسوس مرئي فتظهرها في أحلى صورة يستطيع المتلقي أن يتخيلها لذلك فإن الألفاظ عنده هي المعول عليها في عملية الإبداع ،أما ابن طباطبا، فقد أدرك أهمية اللفظ وأهمية المعنى وإلى دور كل منهما في عملية الإبداع وقد عبر عن الرابطة بينهما بالروح والجسد اللذين لا ينفكان عن بعضهما إلا في حالة الموت فنراه يقول:" الكلام جسد وروح فجسده النطق وروحه معناه" .[8]

وفي مواضع أخرى نجده يؤكد ضرورة أن يختار الشاعر عباراته اختيارا مناسبا وضرورة أن تكون دقيقة كي تتمكن من التعبير عن المعاني التي تقبع في نفسه ما يجعله يرفع من قيمة الصياغة اللفظية ويؤكد دورها المهم في إظهار المعنى بصورة حسنة فيقول في هذا الأمر:

"وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه".[9]

وعند الانتقال إلى ناقد آخر هو الآمدي فإننا سنجد أنه قد جعل الصياغة طريقا للوصول إلى المعنى فأكد ضرورتها مرارا وتكرارا ونبه إلى حسن التأليف وجودة السبك في العمل الشعري الإبداعي وجعل الأسس السابقة أساسا ومرتكزا له في فهم الشعر العربي بعيدا عن أساليب التكلف التي كان يلجأ إليها بعض الشعراء كما ألح على ضرورة إحاطة المعنى بالوضوح والجلاء والابتعاد عن الغموض والانغلاق والإيحاء التي غالبا ما تكون عصية على الفهم ما يجعل المتلقي مضطرا للتكلف في سبيل فهم المعنى المراد" فحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد وذلك مذهب البحتري ولهذا قال الناس لشعره ديباجة ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام".[10]

ولعل هذا كله يوضح أهمية الألفاظ في العملية الإبداعية فهي تقوم بدور توجيه المعنى إلى فضاء التميز وهي تجعله في طريقة عرضه وتقديمه يكون في حالة مثالية في التقديم والظهور؛ لذلك يصبح له وقع خاص ومميز أقوى مما إذا قدمه المبدع بصياغة مباينة وطريقة أخرى.

---

[8] ابن طباطبا،(1976م)، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، مطبعة التقدم، الإسكندرية، مصر، ط3، 49.

[9] المصدر السابق، 30.

[10] الآمدي،(د.ت)، الموازنة بين الطائيين، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط5، ج1، 425.

ما يجعل عناصر الأسلوب المتميز من ألفاظ وصياغة هي الهدف الرئيس الذي ستتوجه إليه الأحكام النقدية التي سيدلي بها النقاد من أجل تقييم النص الإبداعي وليست المعاني أو الأفكار هي المادة الخام للشعر" والشعر نفسه هو الصورة التي تتشكل بها المادة كما أن تلك الصورة هي التي ينبغي أن تحاكم نقديا بالجودة والرداءة"[11] .

وقد استخدم (قدامة بن جعفر) لفظة الصّورة بشكل صريح حين حديثه عن معاني الشّعر الذي جعله بمنزلة الصّورة لها، أي العنصر الفعليّ المحقّق لوجود الكائن الشعري في عالم الحسّ، إذ يقول: " ....إذ كانت المعاني للشّعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصّورة"[12]،ما يجعل الصّورة متأخّرة في الوجود والإيجاد عن المعاني السّابقة لها، كما يجعل فنّيّة الشّعر أو الأدب تقع على عاتق اللّفظ أو الصّورة الشّكليّة، وليس على عاتق المعنى الذي هو المادة الخام لتشكيل هذه الصورة، في حين نجد أبا هلال العسكري يجعل مدار البلاغة كلّه من ألفه إلى يائه راجعا إلى الصّورة التي تكسو النّصّ جماليّته وبلاغته وفنّيّته، وأنّ النّصّ الذي لا تكون الصورة فيه مقبولة صحيحة تنتفي عنه سمة الفصاحة، وإن كان قريباً من فهم متلقّيه، يقول: " البلاغة كلّ ما تبلّغ به المعنى قلب السّامع، فتمكّنه من نفسه مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنّما حسن المعرض وقبول الصورة شرط في البلاغة، لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثّة، ومعرضه خلقاً لم يسمّ بليغاً، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى"[13]، ما يشي بشكل جليّ بأهمّيّة الصّورة في بناء العمل الإبداعيّ، وعلى أهمّيّة اللفظ عند هذا النّاقد على حساب المعنى، أمّا الإمام عبد القاهر الجرجانيّ، فنلحظ أنّه طوّر مفهوم الصّورة بشكل كبير، ليجعله قائماً على حالة من التوازن والانسجام بين اللفظ والمعنى، لأنّ الجمال النّصّيّ بالنسبة له لم يكن متوقّفاً على عنصر بنائيّ من دون آخر، بل كان قائماً عنده على تساوق جميع العناصر البنائيّة المكوّنة للنّصّ من لفظ ومعنى وصورة وتركيب تتراكب كلّها في السّياق النّصّيّ مشكّلة وحدة جماليّة وفنّيّة تتأبّى على محاولات الفصم والفصل والتجزيء، فالصورة عنده هي جوهر التّصوير في العمل الفنّيّ معتبراً أنّ التصوير واقع في المعاني لا في الألفاظ، كما لاحظنا عند غيره، يقول:" ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التّصوير والصّياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشّيء الذي يقع التّصوير والصّوغ فيه كالفضّة والذّهب يصاغ

[11] سلوم، تامر،(1993م)، الأصول قراءة جديدة في تراثنا النقدي، منشورات جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، ط1، 132.
[12] أبو الفرج، قدامة بن جعفر،(1949م)، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، دار المعارف، القاهرة، 13.
[13] العسكري، أبو هلال،(1986م)، كتاب الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 10.

منهما خاتم او سوار"[14]، وهنا نلحظ في هذا القول عدم تفضيل أيّ مكوّن من مكوّنات النّصّ الإبداعيّ على غيره من العناصر، فهي كلّها مجتمعة تظهر قيمة العمل الفنّيّ، ودرجته الإبداعيّة، ولا تتباين المنزلة المفهوميّة أو المرتبة الإبداعيّة للفظ إلّا من خلال تسييقه في النّصّ، وهذا التّسييق يعبّر عنه الجرجانيّ بالنّظم القائم على تلاقي عناصر اللّفظ والمعنى والتّركيب والسّياق وترابطها معاً بغية تكوين الصّورة المتشكّلة من تلاقي هذه الأركان جميعاً، ثمّ يتحدّث الجرجاني عن الصّورة بقوله :" واعلم أنّ قولنا(الصّورة) إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصّورة، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصيّة تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذلك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان بين خاتم وخاتم وسوار من سوار بذلك، ثمّ وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك"[15]، وهنا يلحظ الّدارس أنّ معيار التّفاضل بين الأشعار والإقوال تكون في الصورة، فهذا البيت من الشّعر غير ذاك، وهذا القول غير ذاك لتباينهما في الصّورة، كما أنّ الصّورة عنده هي تمثيل لأشياء ذهنيّة بصور حسّيّة، فهي بالنّسبة له وسيلة تعريف وتقريب، أي تقرّب للمتلقّي ما غاب عن بصره وحسّه من خلال إظهاره بشكل محسوس معاين هو الصّورة، ولا يمكن فهم نظرة الإمام عبد القاهر الجرجاني إلى الصورة إلا من خلال نظرية النظم التي تعد بحق محور نظريته المتكاملة في علم البلاغة وهي تعد بحق ذروة النضج الفني وهي مرحلة بروز التطور النقدي والفكري الواعي الذي أسست له جدلية الفصل بين اللفظ والمعنى التي نلاحظها عند النقاد القدماء ويتركز جوهرها في عملية ضم وتركيب المفردات إلى بعضها بعضا في النص الإبداعي " فأما نظم الكلم ...أنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق"[16] فيصبح اللفظ والمعنى عند الجرجاني وجهين للفصاحة لا ينفصلان قط وهما يشكلان وحدة تتأتى في عملية الإبداع في الوقت نفسه وفقا للدفقة الشعورية المختلجة في نفس الشاعر أو المبدع ، وعند قراءة تراث ناقد آخر هو حازم القرطاجني فإنّنا نجده قد تكلّم على مفهوم الصّورة على نحو مختلف عمّا سبق، إذ ربط الصّورة بالجانب التّخييليّ أو التّصوّري، فنراه

[14] الجرجاني، عبد القاهر،(1978م)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح :محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 196.

[15] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، 389.

[16] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، 42.

يقول:"إنّ المعاني هي الصّور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكلّ شيء له وجود خارج الذّهن، فإنّه إذا أدرك جعلت منه صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة في الإدراك أقام اللفظ المعبر به مقام هيئة تلك الصّورة الذّهنيّة في أفهام السّامعين وأذهانهم"[17]، نجد هنا أنّ الصّورة عند القرطاجنيّ هي وجود ذهنيّ عقليّ يطابقه في الوجود الخارجيّ اللّفظ المعبّر عنه، وفي هذا الإيجاز دلالة واضحة على نظرة النقّاد القدامى لمفهوم الصّورة، فمنهم من درسها دراسة مترابطة بوضوح مع علاقة اللفظ بالمعنى ببعضهما، فأعطوها هنا بعداً حسّيّاً حينا، وعقليّاً حيناً آخر، في حين اعتمد بعضهم على التّخييل في تعريفها، فأعطاها بعداً عقليّاً صرفاً، وعندما يعرّج الباحث في درسه على النّظرة الحداثيّة للصّورة، وأهمّ المفهومات الحداثويّة التي كوّنها النّقّاد عنها، فإنّه يخرج بجملة من الملحوظات ناتجة عن استقراء آرائهم ونظرتهم إلى هذا المفهوم، نحو ما نرى عند أحمد الشايب الذي يعتقد "أنّ الصّورة الشعرية هي المادة الخام التي تتركّب من اللّغة بدلالتها اللغويّة والموسيقيّة ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل"[18]، نلحظ من خلال هذا التّعريف أنّ الشّايب جعل الصّورة مزيجاً تنصهر فيه عناصر عديدة من مثل الخيال والموسيقا والتشبيه والاستعارة، وهي قبل هذا كلّه مادة خام لغويّة، فهي عنده تأخذ شكلا حسّيّاً، وإن دخلت في مكوّناتها عناصر عقليّة، من مثل التّخييل، وتغدو الصّورة– والحالة هذه– ذات قدرة كبيرة على نقل الأفكار والعواطف والأحاسيس، وتكون بمنزلة الرّائز الذي يقيس إمكانات المبدع وكفاءته وقدرته التعبيريّة، أمّا أحمد حسن الزيات فيتّخذ اتجاهاً متقارباً إلى حدّ ما مع سابقه، إذ يعدّ أنّ الصّورة متمثّلة في" المعنى العقليّ أو الحسّيّ في صورة محسوسة، والصّورة الشّعريّة خلق المعنى والأفكار المجرّدة والواقع الخارجي من خلال النفس خلقاً جديداً"[19]،نلحظ هنا بوضوح أهمّيّة الجانب التّعبيريّ للصّورة التي تقع على عاتقها مهمّة إيضاح المعنى وتبيينه وإظهاره، بما يقرّبه إلى الفهم، كما يجب على الصّورة وفقاً لرأيه أن تتّسم بصفة الخلق الفنّيّ للأشياء والوقائع، فهي وفقاً لهذا الرأي تقوم بتشكيل الموجودات المتصورة وفقا لها تشكيلا إبداعيّاً يخرجها عن رتابتها المعهودة أمّا النّاقد محمد غنيمي هلال، فيذكر تعريفات متنوّعة للصّورة الفنّيّة أو الشّعريّة، منها ما ذكره في قوله:" يجب أن تدرس

[17] القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،(1981م)، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 18.
[18] زايد، علي عشري،(د ت)، عن بناء قصيدة الحداثة، مكتبة النصر، جامعة القاهرة، 37.
[19] الشايب، أحمد،(1973م)، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 48.

الصّورة الشّعريّة في معانيها الجماليّة وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، وفي هذه الحالات تكون طرق التّصوير الشّعريّ وسائل جمال فنّيّ مصدره أصالة الكاتب والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة من أثوابها الشّعريّة"[20]،نلحظ هنا أنّ هذا النّاقد ربط الصّورة بشكل مباشر بوظيفتها الجماليّة النّصيّة ومقدرتها الفعّالة على الإبداع والخلق، ما يجعل الصّورة وسيلة لإظهار الأفكار بصورة شعريّة حركيّة، أمّا النّاقد جابر عصفور، فيرى أنّ الصّورة الشّعريّة هي وجه من وجوه الدلالة المتعدّدة التي تتجلّى أهمّيّتها في المعاني التي تحدثها، والتّأثير الذي تتركه، والخصوصيّة التي تتّسم بها أيّاً كان مستوى هذا التّأثير أو درجة تلك الخصوصيّة، فالصّورة الشّعريّة لا تغيّر من طبيعة المعنى بذاته، بل تغيّر من طريقة عرضه وتقديمه[21]، يربط النّاقد جابر عصفور الصّورة هنا بكيفيّة تقديم المعنى أو عرضه معتبراً أنّها لا تغيّر من جوهره شيئاً ،بل تعدّل في كيفيّة تقديمه للمتلقّي، فهي تعرضه عليه بشكل خاص مؤثّر قليلاً أو كثيراً، وفي حالاتها وأوجهها كلّها لا تخلو من هذه الخصوصية وهذا التأثير، في حين نجد النّاقد عبد القادر القط يعرّف الصّورة بقوله عنها أنّها" الشّكل الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بيانيّ خاص، ليعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانيّاتها في الدّلالة والتّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتّرادف والتّضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"[22]، نلحظ هنا أنّ هذا الباحث جمع بين وسائل التّعبير المتعدّدة لتوضيح مفهوم الصّورة، فهي عنده شكل حسّيّ للألفاظ مصاغ بطريقة مخصوصة تنصهر في بوتقته كلّ إمكانات اللغة من دلالة وتركيب وإيقاع وغير ذلك من الوسائل الفنّيّة للتعبير، فدلالة الصّورة عنده دلالة كلّيّة ناجمة من سبك هذه العناصر والأركان مجتمعة في بوتقتها التّعبيريّة،

ونجد النّاقد مصطفى ناصف قد اتّجه اتّجاهاً مغايراً لما سبق كلّه، عندما جعل الصّورة الشّعريّة أو الفنّيّة ذات وظيفة تعبيريّة تشي بمكنونات المبدع وعالمه الدّاخليّ، وهي تحمل في طيّاتها وأعماقها دلالات أبعد وأعمق من المعنى الظّاهري للقصيدة الشّعريّة أو للنّصّ الإبداعي[23]، فالصّورة عنده أداة كشف تظهر الأجواء أو العوالم المعنويّة الداخليّة للقصيدة، فهي مشحونة عنده بالدلالات زاخرة بالمعاني والإشارات، ونجد ناقداً آخر يضيف إلى ما سبق كلّه أفكاراً جديدة ألا وهو النّاقد محمّد

[20] هلال، محمد غنيمي،(1984م)، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة بمصر للطباعة، القاهرة، 287.

[21] ينظر: عصفور، جابر،(1992م)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 392.

[22] القط، عبد القادر،(1978م)، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 435.

[23] ينظر: ناصف، مصطفى،(دت)، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 92.

حسن عبد الله الذي يجعل الصورة:" علاقة وليست علاقة تماثل بالضرورة صريحة أو ضمنيّة بين تعبيرين أو أكثر، تقام بحيث تضفي على أحد التعابير أو على مجموعة من التعبيرات لوناً من العاطفة، ويكثّف معناه التخيّلي، وليس معناه الحرفي دائماً، ويتمّ توجيهه، ويعاد إلى حدّ ما من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبيرات الأخرى"[24]، نلحظ هنا أنّ هذا النّاقد يربط الصورة بشروط ومعايير وأسس عدّة، أهمّها الصّبغة العاطفيّة التي يجب أن تحملها، بالإضافة إلى قيامها على حالة من الربط بين أكثر من تعبير وإلى سمة التكثيف التي يجب أن تتميّز بها، كما يجب أن تكون قراءتها مرهونة من خلال فهم حالة الارتباط بين التعبير الجوهري فيها وغيره من التّعابير الموجودة في النّصّ الإبداعيّ .

ولكنّ ما تقدم كلّه لا ينفي كون الصّورة الشّعريّة ذات آماد واسعة ترتكز على حشد العبارات والألفاظ التي تقلّ درجتها التّأثيريّة، عندما تكون متفرّقة، ولكنّها عند اجتماعها تأتلف جميعها في رسم المشهد الكلّيّ للصّورة، ما يجعل المتلقّي يصبح وجهاً لوجه أمام لوحة شعوريّة ضخمة تحمل دلالات خاصة، والصّورة في هذه الحالة تكون على قدر كبير من التوتّر والانفعال، وبهذا لا يتلقّى الخيال نمطاً واحداً من الانطباعات الحسّيّة، بل يتلقّى نمطين أو أكثر من هذه الانطباعات المتوحّدة في فضاء الصّورة، كما أنّها تمتاز بالانتقائيّة، فالصّورة قائمة على اختيار الألفاظ وانتقاء الكلمات، ما يجعل الصّورة الشّعريّة تبلغ قمّتها التّأثيريّة من خلال عوامل التّجسيم والتّشخيص والتّكثيف والانتقاء، ويعطيها قدرة أكبر على تحريك المشاعر والخيال.[25]

ومن خلال ما سبق نستطيع أن ندرك أن الجمود والسكونية التي كانت تلابس مفهوم الصورة كان بفعل القواعد والقوانين التي كانت ضابطة لها ومؤثرة عليها وقد تجلت في وجوب وضوح الصورة وسيطرة الجانب العقلي عليها ومراعاة حالة التناسب المنطقي بين أركانها فتقيدت معها الأحاسيس والمشاعر وأصبحت هي الأخرى لا تستطيع الظهور إلا في إطار القواعد السابقة وأصبحت عناصر تشكيل الصورة تزيينية غير نابعة من صميم العمل الإبداعي ولا تحتل المكانة الأولى فيه بل قد يمكن الاستغناء عنها فتكونت هوة واسعة بين ما لم يكن معروفا في النقد القديم باسم الصورة على الرغم من وجود بذور هذا المصطلح فيه وبين مفهوم الصورة في النقد المعاصر أو في الدرس

[24] ينظر: عبد الله، (د ت)،محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 37.
[25] ينظر: مكي، الطاهر أحمد،(1990م)، الشعر العربي المعاصر روائعه ومداخل لقراءته، دار المعارف، القاهرة، ط4، 76.

اللغوي الحديث الذي أعطى الشاعر صلاحيات كبيرة وحرية واسعة في إطلاق عنان خياله مكنته من تجاوز مفهومات النقد القديم وأطره .

فنظرة النقد الحداثي إلى الصورة تختلف عن نظرة النقد التقليدي أو القديم إليها كما ابتعد النقاد الحداثيون عن معظم المسلمات التي تمسك بها النقاد القدامى في دراساتهم الصورة وانتهجوا سبيلا مختلفا لهم في أحكامهم عليها.

وقد أشبع النقد القديم الصورة الشعرية بالأدلة العقلية والمنطقية الصارمة وأوجب مراعاتها عند تكوين الصور الشعرية وقد كان التناسب المنطقي والتشابه بين أركانها وعناصرها هو المسيطر على جوهر تشكيلها وإبرازها في النص الشعري إلى أن جاء العصر الحديث بكل حمولاته الثقافية والفكرية الحديثة ليعطي العاطفة دورا بارزا ومهما في تكوين الصورة الشعرية وقادرا في الوقت ذاته على حشد ملامح الجمال في الصورة الشعرية والتأثير في السامع والمتلقي بغية تحسس مواضع الجمال في الصورة لأنها" تستدعي خواص الصورة الأدبية الصالحة للتعبير عنها ولإثارتها".[26]

وهذا كله يتطلب من الشاعر أسلوبا متميزا يقدر من خلاله على شحن مشاعره وتعبئة أحاسيسه ونوازعه الداخلية والتعبير عنها بلغة معبرة عن رؤاه وتجاربه الشخصية ما مكنه من التحليق بخياله الوثاب في آفاق من الحرية لا حدود لها ومن دون هذا الخيال "يكون من العسير إيقاظ العواطف في أغلب الأحيان إذ هو لغتها التصويرية".[27]

فلم يعد الوضوح هو الأساس الذي ترتكز عليه الصورة الشعرية أوالأدبية بل أصبحت المقاربة بين الأشياء المتنافرة والمتباعدة هي لعبة الشاعر ومقياس شاعريته بالدرجة الأولى وحجته وبرهانه الذي يدلي به في سبيل إثبات مقدرته على خلق تصورات شاعرية خيالية جديدة فأصبحت المفردات والحالة هذه تؤدي دلالات ومعان جديدة مختلفة تختلف عما وضعت للتعبير عنه وانزاحت عن معياريتها إلى لغة جديدة يخلقها السياق المتشكل من كيفية انتظامها في الجمل والتراكيب ما يجعل الانزياح الشعري هو" خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال رؤية ولغة وصياغة وتركيبا.... وهو مجلى الأدبية وعلامتها وموطن الشاعرية ودلالتها".[28]

ولعل في مصطلح الانزياح تتجلى حقيقة الشاعرية والصورة الشعرية وهو مصطلح جديد أفرزته النظريات النقدية الحداثية وقوامه في كون اللغة تعمل على توثيق عرى الترابط والتعالق بين

[26] الشايب، أحمد،(1973م)، أصول النقد الأدبي،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 243.

[27] بدوي، أحمد أحمد،(د.ت)، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، 31.

[28] اليافي، نعيم،(1997م)، أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 92-93.

عناصرها وأركانها في حين يجيء الشعر ليحللها ويفرق بينها ويعمد إلى جمع متنافرات ومتناقضات لا يوجد بينها ترابط أو تشابه صريح أو قد تكاد تكون التشابهات والترابطات بينها معدومة ما يجعل هذا النمط من اللغة يتناقض مع اللغة الاعتيادية أو المعيارية المألوفة.

والشعر حين يحطم هذه الترابطات أو العرى فإنه لا يؤدي دورا تخريبيا بل يعمل على تحطيم الأسس الجامدة من أجل أن يبني على أنقاضها لغة جديدة تتأسس من خلال هذه العلاقات الرابطة بين ألفاظها وكلماتها المتنافرة المتباعدة التي تعبر عن تجارب الشاعر الخاصة بعد أن عجزت اللغة القاموسية الجامدة والمتسمرة على معان محددة عن أن تسعفه بما يعبر عن حالته .

وارتكازا لما سبق يصبح لكل مبدع أو لكل شاعر معجم لغوي خاص ولغة خاصة يعبر من خلالها عما يعتريه من أحاسيس وتغدو الصورة والحالة هذه مرآة تجربته وعاكسة لانفعالاته وخلجاته الداخلية ومن هنا تأخذ الصورة أهميتها الجوهرية في قراءة مدلولاتها المتشظية وفقا لأكثر من معنى للوصول إلى أعماق الشاعر" فصورته الأدبية تعبير غير مباشر عن شخصيته".[29]

وقد أكد النقد الحديث عند تكوين الصورة وعقد المقارنة بين طرفيها ضرورة مراعاة الشعور النفسي الرابط بين الأشياء والموجودات لأن " أشد ما يضعف الصورة فنيا هو أن يقف بها الشاعر عند حدود الحس مما تسميه البلاغة القديمة:(الجامع في الكل)

دون نظر إلى ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة في الموقف".[30]

وإذا أخذنا بالحسبان أن " العمل الأدبي هو التعبير من طريق اللغة عن تجربة شعورية بطريقة موحية مؤثرة في القارئ أو السامع"[31] فإن تلك الطريقة الموحية أو المؤثرة هي مما لاشك فيه ولا ريب الصورة الشعرية التي يعتمد النقد الحديث في تشكيلها على عامل الإيحاء ما جعل الشاعر يعمد إلى الرموز والإشارات للتعبير عن أغراضه وأفكاره ورؤاه بعيدا عن التقريرية التي تذهب جماليات النص الشعري.

إن الطرق غير المباشرة في عرض الأفكار تجعل المتلقي يعمل على تفجير طاقاته التخيلية لمعرفة هذه الصور وإدراكها وقد تتبع من تلك الطاقات صور جديدة لم يكن الشاعر قد عناها أو أثارها وهنا تصل العملية الإبداعية إلى حالة الجمال اللامتناهي بعد أن اشترك في تشكيل ماهيتها كل من المبدع والمتلقي على حد سواء.

---

[29] الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، 243.

[30] هلال، محمد غنيمي، (1973م)، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 445.

[31] عنبر، أحمد،(1954م)، قضية الأدب بين اللفظ والمعنى، دار الكتاب العربي، مصر، 39.

كما أنّ النقد الحداثي قد أكد على فكرة مهمة جدا هي أنه ليس بالضرورة أن تتكئ الصورة على الوسائل البلاغية المعروفة لتصل إلى مستواها الفني الرفيع فقد تحمل الكلمة صورة وتؤدي الجملة صورة من أن تتكئ على المجاز أو على غيره من عناصر التصوير فيرصد الشاعر عناصر واقعه في جمل وعبارات تصور واقعه وتترجم طموحاته وآماله فيعبر عن تجربته الشخصية بلغة تفاعلت فيها الألفاظ وقدمت من الإيحاء أبعادا فنية إبداعية وظلالا خاصة نابعة من تركيب الألفاظ واستخدامها وترتيبها وتفاعل بعضها مع بعض بما يظهر جمالياتها وقيمها الخاصة وهي لا تبدو في ظاهرها وحدات مستقلة بل تتفاعل معا ويقوم المتلقي عندئذ بتخيل المعاني والصور خلف الكلمات التي استخدمها الشاعر للتعبير عن تجاربه المعيشة. [32]

ومن الجدير ذكره أيضا أن النقد الحديث قد وضع شروطا للصورة الشعرية حتى تكون مقبولة في ذهن المتلقي ووجدانه فالصورة عند المحدثين يجب ألا تكون عقلية برهانية ذلك أن الاحتجاج يميل إلى التصريح الذي ينعدم معه الإيحاء[33] وينتفي مع التصريح الخفاء النسبي الذي يزيد الصورة عمقا وقوة فإذا كانت الصورة صريحة فلن يستوقف المتلقي ذهنه فيها ولن يعمله فيها ليتساءل عن الإبداع الأدبي ليتمتع به عند الظفر به.

كما يحسن بالصورة الشعرية أن تكون موحية وفي هذه الحال يستطيع الأديب أن يجعل من الجملة القصيرة أو الكلمة في موقعها دلالات عديدة وهذا الإيحاء يتحقق إذا كان الشاعر واسع الخيال مستوعبا لكثير من الصور الشعرية عند سابقيه مما يمكنه من الإتيان بالجديد والمبتكر من الصور لهذا عد الخيال عنصرا أصيلا في الصورة وإليه يرجع تحقيق الاندماج بين الشعور وغير الشعور عند الشاعر وبه يتحقق التوافق بين الوحدة والتنوع وبهذه العناصر يتولد العمل الإبداعي. [34]

ومن فوائد هذا الإيحاء في النص الأدبي أنه " يحمل القارئ إلى عالم الأحلام والسبحات الفكرية"[35]، وربما حمله إلى أجواء لم يدركها الشاعر نفسه وهذا ما يفسر لنا الحال التي تعتري المتصوف عند سماعه أبيات شعر لغيره ويقدم الخيال للقارئ أيضا صورا فيها متعة عقلية ونفسية تبعث فيه روح النشاط ولذة الفكرة وتجعل ذهنه داءم النشاط والحركة ويدرك في الصورة شيئا جديدا كلما قرأها.[36]

---

[32] ينظر: أبو زيد، علي إبراهيم،(1981م)، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، مصر، ط1، 245.

[33] ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، 442.

[34] ينظر: نافع، عبد الفتاح،(1983م)، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر ناشرون، ط1، 61.

[35] المرجع السابق، 62.

[36] ينظر: المرجع السابق، 83.

ويحسن بالصورة أيضا ألا تقف عند حدود الحس من دون ربطه بجوهر الشعور والفكرة في الموقف الذي أملى على الشاعر نصه الإبداعي.[37]

وإذا كانت الصورة مكونة من مجموعة صور صغيرة فإن النقد قد اشترط في هذه الصورة أن تكون عضوية في التجربة الشعرية[38]، أي أن تكون كل صورة من الصور فاعلة داخل الإطار العام للصورة الكبرى وتكون مسايرة للجو العام للعمل الإبداعي.

ويحسن بكل صورة من هذه الصور الجزئية أن تحمل الشوق الذاتي إلى الصورة التالية لها [39] وهذا ما يدفع القارئ إلى تتبع العمل الأدبي قراءة أو سماعا فتوحي الصورة بذلك بصور تدور حولها.

ورأى النقاد أيضا أن تكون الصورة معبرة عميقة في نفس صاحبها منصهرة في تجربته [40]أي أن تكون معبرة عما في أعماق نفسه.

وكذلك يحسن للأديب ألا يلهث وراء التفخيم اللفظي وقوة اللفظ من دون الملاءمة بينه وبين حالته الشعورية وما ينفعل به به ويجيش في صدره [41] لأن هذا يجعل من عمله الأدبي صنعة شعرية غير معبرة عن مشاعره وأحاسيسه وتكون الصورة حينذاك هي صورة للأسلوب العلمي، ذلك لأن الألفاظ هي خدم للمعاني وليست مبتغى للمتكلم.

ولا بد أيضا من التدليل على أن وجود الصور الأدبية لا ينفصم عن مفهوم الأنواع والأجناس الأدبية ومستويات توظيفها لأشكال الصور البيانية المتعددة المتمايزة ولا تنفصل تلك العلاقة أيضا عن علاقة البلاغة بت توظيفها لأشكال الصور البيانية المتعددة المتمايزة ولا تنفصل تلك العلاقة أيضا عن علاقة البلاغة بتلك الأنواع الأدبية لأن العلوم البلاغية تبحث في كل العصور في طبيعة الصور السائدة على الأنواع الأدبية المعروفة فيه " فمفهوم الأجناس الأدبية مفهوم قديم ويبدو أنه ارتبط في جميع الحضارات بعلم البلاغة وقد تطور بتطور البلاغة وتحجر بتحجرها" [42]

---

[37] ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، 445.

[38] ينظر: المرجع السابق، 447.

[39] ينظر:الوائلي، كريم،(2004م)، الصورة الأدبية طبيعتها وجماليتها، مجلة الثقافة العربية، بيروت، 86.

[40] ينظر: خفاجي، محمد عبد المنعم،(1967م)، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت، 52

[41] ينظر: نافع، عبد الفتاح، الصورة في شعر بشار بن برد، 82.

[42] الطرابلسي، محمد الهادي،(د ت)، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، 185.

وهذه العلاقة بين الأنواع والصور تكون كامنة في عمليات التقاطع والتداخل بينهما فهناك علاقة متداخلة متراكبة بينهما وكأنها علاقة للخاص بالعام" فالأدب يعتمد على الصور البلاغية ولكنه يعتمد أيضا على البنيات الأوسع أي على الأنواع– الأجناس الأدبية".[43]

ولكن هذا التقاطع بين الأنواع والصور الأدبية إلى إقامة محاولات لكشف التمايز والتشابه بين هذه الأنواع على أساس من دلالة هذه الصور ومعرفتها وكيفية توظيفها في النص الأدبي " فلكل جنس أشكال تعبيره المحددة التي لا تقتصر على تكوينه فحسب بل تشمل أيضا مفرداته ونحوه وأشكاله البلاغية وأدواته الفنية التصويرية".[44]

وفي ظل اختلاف الصور المكونة لكل نوع أدبي كان التفريق بين الصور السائدة في الشعر وغيرها من الصور الغالبة في النثر القصصي والفني ما جعل بعض نقاد الأدب واللغة يقول بهيمنة الاستعارة على الشعر والكناية على النثر ، يقول هربرت ريد: " ويبدو أن الاستعارة ليست ذات صلة وثيقة بالنثر أما في الشعر فلعلها طريقة في التعبير أكثر ضرورية ومع هذا فإن الاستعارات تستخدم بتوسع في الكتابات النثرية وهذا إنما يحدث في حالة امتزاج النثر والشعر أو الخلط بينهما".[45]

وإنّ نظرة عل الفكر الغربي الحديث وما أنتجه من أفكار ورؤى مربطة بفهم ماهية الصورة فيه يجعلنا نلحظ عدة اتجاهات في هذا المنحى منها ما جعلها قرينة الجمال بشرط مطابقتها للواقع وهذا ما ذكره الناقد الفرنسي دينيس ديدرو(1713–1784) حين جعل الجمال محصورا في تطابق الصورة مع الشيء[46]، وهو تصور ساذج للصورة الجمالية.

ورأى الشاعر الألماني أوكست شليجل(1767– 1818) أنّ الصورة الشعرية هي روح الإبداع الشعري انطلاقا من خلفيّته الشاعرة فـ"الشعر تفكير بالصور"[47]، ولم يفصل هذا الناقد في ماهية هذه الصور وكيفية تشكيلها.

---

[43] كلر، جوثان،(2003م)، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 102.

[44] فضل، صلاح،(1998م)، علم الأسلوب، دار الشروق، مصر، ط1، 335.

[45] ريد، هربرت،(1985م)، الاستعارة وطرق التصوير الفني ضمن كتاب اللغة الفنية، ترجمة محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر، 108.

[46] ينظر: بيتروف، سيرغي، (1983م)، الواقعية النقدية في الأدب، تر: شوكت يوسف، منشورا وزارة الثقافة، دمشق، 43.

[47] الولي، محمد، (1990م)، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 8.

أمّا الشاعر الإنكليزي كولدرج (1772–1834)، فقد رأى أنّ الخيال والصور الشعرية عضوان لا يفترقان فالتصوير الشعري عنده يكون كثر تميّزا بالعبقرية الشعرية"عندما يمزج نفسه ويلونها بالظروف والعاطفة الشخصية الحاضرة والأزلية في الذهن" .[48]

إنّ ما تقدّم كلّه يدفع إلى القول: إنّ الصّورة الشّعريّة لا تقتصر على كونها لباساً جميلاً ترتديه الالفاظ والتّراكيب في العمل الأدبيّ، بل هي مكمن العمليّة الإبداعيّة وجوهرها الرئيس، ومن خلالها يستطيع المبدع أن يكوّن تقنيّات فائقة الدّلالات والتعابير في عمله الفنيّ، وأن يحوّله إلى بؤر مشعّة بجماليّات النّسق التّعبيريّ على امتداد النّصّ بكامله.

المبحث الثاني: مصادر الصّورة عند محمّد صابر عبيد:

أ_ الحياة:

تعدّ مظاهر الحياة من أبرز مصادر الصورة التي امتاح منها الشّعراء قديماً وحديثاً وعلى امتداد العصور، فهي الأمّ التي لا ينفطم المبدعون عنها، ولا يزالون ينهلون منها الكثير من الصّور، ومن يقرأ أشعار المبدعين يجدها زاخرة بصور ومشاهد حيّة من هذه المظاهر، فالحياة بما تحويه من مظاهر هي المؤثّر الجوهريّ في خلق النماذج الإبداعية في أيّ تجربة فنّيّة بغية التّعبير عن أفكار المبدع وأحاسيسه، ف" الصّورة وما فيها من تقييم ذاتي للبيئة تدلّ على موهبة الشاعر في التّصوير... ويدلّنا ذلك على مدى تأثير البيئة في الشاعر ومدى وعيه وتجاربه في تمثّلها والإحساس بها"[49]، ولا ريب في كون الحياة الطبيعيّة أصبحت كالكتاب المفتوح الذي لا يفتأ المبدع يرجع بصره فيه، ويعمل الفكر في تعاقب ليله ونهاره، وحتّى انتهاء العمر يظلّ الإنسان يتأمّل مشاهد هذا الكتاب الرائع، ويظلّ طالباً صغيراً في مدرسته بأرضه وسمائه وجماده وحيوانه وجباله وأنهاره وليله ونهاره [50]،وعند الاطّلاع على شعر الشّاعر محمّد صابر عبيد، يجده الدّارس قد عبّ من هذا المعين بشكل واضح، من مثل قوله:

انتهينا عند باب الدار أحبابا فرادى
فصففنا خلفنا الماضي وسيل الأسئلة
درنا على طاولة الإسمنت

[48] سيسل، دي لويس، (1982م)، الصورة الشعرية، تر: حسن إبراهيم، دار الرشيد، بغداد، 20
[49] أحمد، كمال فواز، الشمس في الشعر الجاهلي،(2004م)، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور إحسان الديك، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، 137.
[50] ينظر: قندوز، كبلوتي،(2008م)، مصادر الصورة عند شعراء المدينة في العصر الجاهلي _قيس بن الخطيم أنموذجا _، مجلة أبوليوس، ع 1، 211.

كي نرشف من ماء الشعير
سحابة معقودة بالألسنة
كان الضباب أسير إسفلت الشوارع
والصدى يعبق بالماء ونار الوحل
والصدأ اليجيء على بساط الفجر.. ملفوفاً بمعدنه
قادتنا عذابات الحديد إلى مدينتنا
عرفنا بعد لأي دارنا
درنا عليها ألف مرة
كان باب الدار مقلوبا
وكان الزاغ قد عشّش عند العتبة
تقدّمنا إلى الدّار إلى الباب إلى المزلاج
لا نحمل من غدر الزمان الجسد المر
سوى فقر بقايا أحرف ممهوزة الأذناب [51]

نلاحظ في هذا المقطع كثافة المظاهر الحياتيّة والطبيعيّة التي لجأ إليها الشاعر عند تكوينه هذا النّصّ، فهو يتّكأ في بناء صوره النّصّيّة على جملة من الموجودات الطّبيعيّة والحسيّة والحياتيّة التي تترابط فيما بينها عند تكوينها هذه الصور، من مثل (باب الدار، الماضي، سيل، ماء، الشّعير، سحابة، الضّباب، الشّوارع، الصّدى، الماء، الوحل، الصّدأ، الفجر، الحديد، مدينتنا، دارنا، الزّاغ، العتبة، المزلاج، ....).

وهنا يلحظ الدارس وجود عدد واضح من الصّور البيانيّة المتشكّلة وفقاً لمظاهر استعاريّة وتشبيهيّة ومفارقات إسناديّة دلاليّة عدّة، من مثل قوله(صففنا خلفنا الماضي) ،فالشّاعر هنا يشبّه الماضي، وهو أمر معقول بشيء حسّيّ يمكن أن يوضع جانباً، أو خلف المتكلّم، فحذف المشبّه به، وأبقى على المشبّه من باب الاستعارة المكنيّة .

ونلحظ في قوله(سيل الأسئلة) تشبيهاً بليغاً قائماً على التّركيب الإضافيّ، إذ تصبح الأسئلة هنا تشبه السّيل في غزارتها واندفاعها وسيلانها الذي لا يتوقّف عند حدّ معقول.

ونلحظ في قوله (فصففنا خلفنا الماضي وسيل الأسئلة) كناية عن افتتاح الشّاعر لصفحة جديدة في حياته، وتجاوزه هنات الماضي.

[51] عبيد، محمد صابر، (2021م)، الاعمال الشعرية صياغة جديدة، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 7.

أمّا في قوله(درنا على طاولة الإسمنت)، فيمكننا أن نقرأ فيه كناية عن الدّوران في الواقع البئيس الثّابت على حالة واحدة رتيبة من الجمود، ويعاضده قوله(كي نرشف من ماء الشعير) الذي يمكن أن يكون كناية أيضاً عن حالة السّكونيّة والتخلّف والإفلاس التي تشي بها الصورة الأولى، وفي قوله (سحابة معقودة بالألسنة) كناية هنا عن تعدّد الأحاديث وكثرتها وغزارتها عند هؤلاء المتكلّمين أصحاب هذه الألسنة، وفي قوله(كان الضباب أسير إسفلت الشوارع) كناية عن الضّياع الذي كان يعيشه هؤلاء القوم، ولا سيّما إذا عرفنا أنّ المرء يسير على الشّوارع ليصل إلى هدفه، وعندما يكون الضّباب لاصقاً بالشّوارع، فإنّ ذلك يدلّ على عدم اهتدائه عند مسيره عليها، كما يمكن أن نقرأ هنا استعارة مكنيّة قائمة على تشبيه الضّباب بإنسان مأسور، فحذف الشّاعر المشبّه به (الإنسان)، وترك شيئاً من لوازمه، وهو الأسر والاحتجاز، وفي قوله(والصدى يعبق بالماء ونار الوحل)يمكن أن نلحظ صورا مجازية عدّة تتداخل مع بعضها لتشكّل الصّورة الكلّيّة لهذه العبارة، إذ يمكن أن تكون كناية عن حالة من التناقض الفكري الذي يسيطر على هؤلاء القوم، وهنا نلحظ تشبيهاً بليغاً بأسلوب الإضافة، إذ نرى أنّ الشّاعر شبّه الوحل بالنار من حيث إمكانيّة اشتعاله واحتراقه، وفي قوله (بساط الفجر) أيضاً نلمح تشبيهاً بليغاً بأسلوب التّركيب الإضافيّ، لأنّه جعل الفجر بمنزلة البساط الممدود، وفي قوله (عذابات الحديد) نقرأ كناية عن قسوة الاضطهاد والتّعذيب الذي تعرّض له قوم الشاعر، وعندما يجعل هذه العذابات تقوده إلى مدينته، فإنّ ذلك يجري بلاغيّاً على سبيل الاستعارة المكنيّة القائمة على تشبيه هذه العذابات بالإنسان الذي يقود غيره إلى حيث يريد.

ونلحظ في قوله(كان باب الدار مقلوبا) كناية عن تغيّر معالم البيت الذي كان يسكنه هذا الشاعر، وتبدلّها بشكل كلّيّ وواضح، وفي قوله(غدر الزمان) نلحظ استعارة مكنيّة قائمة على تشبيه الزّمان بإنسان يغدر ويمكر، فحذف الشّاعر المشبّه به، وترك شيئاً من لوازمه، وهو الغدر والخيانة على سبيل الاستعارة المكنيّة.

ب- المجتمع:

كان للحياة الاجتماعيّة دور واضح في حياة الشّاعر محمّد صابر عبيد وشعره، ممّا أعطاه منبعاً جديداً متدفّقاً بالصّور الشّعريّة الزّاخرة بفنّيّات الإبداع، ويظهر هذا جليّاً من خلال تفاعله بالمجتمع المحيط به، وقد عكس هذا المجتمع حضوره الحيّ في شعره مشكّلا معه علاقات اجتماعيّة أبانها في شعره صوراً حيّة مؤثّرة، وهي مؤثّرات اجتماعيّة عدّة استمدّ منها صوره من باب التّدليل على علاقته بها، والتّعبير عن نظرته الشّاعريّة الخاصة، من ذلك قوله:

تلصّصوا عليه

عدّوا أضلاعه أنفاسه أخطاءه الجميلة
خطاه...
فاستعصى في خاتمة الأمر عليهم
وصفه بعضهم ...مغرور
وصفه آخرون... إله يائس
وحين توهّموا أنّهم تمكّنوا منه
فتحوا بوحشيّة مبالغ فيها
صندوق عجائبه
وجدوا
قلباً مضرّجاً بالحبّ
طفلاً مزيّناً بالبراءة
وكلاماً جميلاً أعجزهم
كانت شمس الحيرة في هذا الوقت المتأخر جدّاً
والضائع جدّاً.. قد داهمتهم
فانكفأوا على كهف نيّاتهم
يلتمسون من أحجاره
دمعاً مستحيلاً[52]

هنا يبرز المجتمع بدوره رقيباً على ذات الشاعر التي برزت في هذا النّصّ بصيغة الغائب، وهذا المجتمع يمارس دوره السلطوي والرقابي على ذات الشاعر، فغدا الحديث عن هذا المجتمع، وعن دوره في هذا النّصّ محمّلاً بشحنات تصويريّة اتّخذت لنفسها أنماطاً فنيّة شتّى، منها في قوله(تلصّصوا عليه) الذي غدا هنا كناية عن الرقابة الدائمة التي يمارسها هذا المجتمع على الشاعر، كما نلحظ في قوله(عدّوا أضلاعه أنفاسه أخطاءه الجميلة) كناية تتقارب في مدلولها مع الكناية الأولى، وتتعاضد معها دلاليّاً، فهي دالة هنا على شدّة الحالة الرقابية لهذا المجتمع عليه، ونلحظ هنا مفارقة دلالية ناجمة عن وصف الأخطاء بصفة الجمال، وهذا مخالف للعرف أو للمألوف من وصف الأخطاء بالقبح والشّذوذ، ونلحظ في قول الشاعر(فتحوا بوحشيّة مبالغ فيها صندوق عجائبه) كناية عن ضراوة هذا المجتمع القائم بدور الرّقيب على الشاعر،ونلحظ استعارة مكنية

[52] عبيد، محمد صابر، الأعمال الشعرية- صياغة جديدة-، 120.

قائمة على تشبيه العجائب بالأشياء الحسّيّة المادية التي توضع في صندوق، ونلحظ في قوله(كانت شمس الحيرة في هذا الوقت المتأخّر جدّاً والضائع جدا قد داهمتهم) أكثر من صورة شعريّة، إذ نجد في عبارة (شمس الحيرة) تشبيهاً بليغاً بأسلوب التّركيب الإضافيّ، إذ غدت الحيرة مشبّهاً، والشّمس مشبّهاً به كما نلحظ هنا مفارقة دلاليّة قائمة على جعل الحيرة شمساً منيرة يهتدى بها بدلا من أن تكون دالة على التيه والضلال، أمّا وصف الوقت بالضائع، ففيه استعارة مكنية قائمة على تشبيه الوقت بالإنسان التائه، فحذف الشاعر المشبّه به، وترك أحد لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، أمّا مداهمة شمس الحيرة لهم في هذا الوقت، فهي كناية عن شدة أسفهم لما بدر منهم تجاه الشاعر الذي قاموا بمراقبته وملاحقته بشكل كبير، ورسموا حوله كثيراً من الشكوك والظنون، ليتفاجأوا أخيراً بعكس توقّعاتهم وتكهّناتهم المبنيّة على الظنّ البعيد عن الواقع والحقيقة، وفي قوله(كهف نيّاتهم) نلحظ تشبيهاً بليغاً بأسلوب التّركيب الإضافيّ، إذ شبّه الشاعر هنا النيّات بالكهف، والجامع بينهما هو الاتّساع والغموض .

ج–التجربة الذاتيّة:

لا ريب في كون الذّات الشاعرة تمتلك كثيراً من الأدوات التعبيريّة والإجرائية التي تستطيع من خلالها التعبير عن ذاتها في الشعر، وبذلك تصبح الذات عنصراً مهمّاً في تكوين الصور الشعرية عند الشاعر، ما يجعل هذه الذات تكون محوراً لهذه الصور ومركزاً لها، وفيها تتجلّى العمليّة التّصويريّة الإبداعيّة من خلال مظاهر شتّى متنوّعة وهذا ما نلحظه جليّاً في كثير من المواضع في شعر الشاعر محمد صابر عبيد من مثل قوله:

لماذا كلّما تماثلت للكلام
سقطت نخلة أخرى في حضرة الصمت
فأسكتت التين
واعتصرت بين يديه الراعشتين شمس الظهيرة
وحاكت قيعة للثرثرة
وعلّقتها تميمة في حنجرة الخوف
لماذا كلّما قرأت سورة.. فقدت مكيدة
وكلّما أوقفت عصفوراً تائها شرته الحروف
أمطرتني القصائد باعوجاج المعاني وفرادة الأحزان

لماذا كلما تذكرت هشاشة أرضي
تشبثت بظلّي وتحسست طولي
وتفاصيل نجمي المغيّب في الترهات
واطمأننت على أني لست أنا[53]

تبرز في هذا النصّ مجموعة لا بأس بها من الصّور البلاغيّة والشعرية التي تتّخد من الذات الشاعرة محوراً لها ونقطة جوهرية في تكوينها وتشكيل علاقاتها .

ففي قول الشاعر(لماذا كلّما تماثلت للكلام سقطت نخلة أخرى في حضرة الصمت) نلحظ أنّ سقوط النخلة في حضرة الصمت يمكن أن يكون كناية عن غيبة ما يجعل الشاعر ملتصقا بأرضه وعروبته وأصالته كلّما حاول الرجوع إلى هذه الجذور محاولاً التمسّك بها والتشبّث بعلائقها، فيكون تماثل الشاعر للكلام هنا كناية عن عودته إلى هاته الأصول أو الجذور، كما يمكن أن يكون ذلك دليلًا على معاناة الشاعر.

وفي قوله (أسكتت التين) نلحظ كناية التين هنا عن هذه الأصالة التي تغرق في الغياب والسكوت والصمت، عندما يحاول الكلام، ونلحظ استعارة مكنيّة قائمة على تشبيه التين بالإنسان الذي يسكت، فحذف الشاعر المشبّه به، وهو الإنسان وترك شيئاً من لوازمه وهو السكوت.

وفي قوله(واعتصرت بين يديه الراعشتين شمس الظهيرة) نلحظ هنا استعارة مكنية قائمة على تشبيه الصمت بإنسان ترتعش يداه، فحذف المشبّه به وهو الإنسان، وترك شيئا من لوازمه وهو ارتعاش الأيدي، أمّا شمس الظهيرة هنا، فهي صورة استعارية تصريحية قائمة على حذف المشبّه، وهو الأصالة العربية المكنّى عنها بالنخلة سابقاً وترك المشبّه به، وهو شمس الظهيرة والجامع بينهما هو شدّة الإشراق والسموّ والوضوح والقوّة والانتفاع الكبير الذي يجري لكلّ من يلوذ بهما.

وفي قوله(وحاكت قبعة للثرثرة) نلحظ حالة من الاستحالة أو التحوّل التي تجري على هذه الشمس المشرقة الدالة على الأصالة التي يبحث عنها الشاعر، فهي تستحيل هنا إلى مجرّد كلام فارغ أشبه بالهذيان عند من لا يريد به خيرا، يؤيّد هذا الاتجاه التأويلي قوله(وعلقتها تميمة في حنجرة الخوف)، وفي هذا القول تبدو عملية التحوّل واضحة إذ إنّ هذه المبادئ تتحوّل هنا فجأة إلى تعويذة تعلّق عند من لا يملكون من أمرهم شيئا ولعل الشاعر منهم بدلالة قوله(حنجرة الخوف)، فهذه العبارة هي كناية عن حالة الخوف والضعف والاستكانة التي تسيطر على الشاعر وأمثاله من المتطلّعين إلى التعلّق بأهداب هذه المبادئ والقيم.

[53] عبيد، محمد صابر، الأعمال الشعرية صياغة جديدة، 132-133.

ونلحظ في قوله(كلّما أوقفت عصفورا تائها شرته الحروف أمطرتني القصائد باعوجاج المعاني وفرادة الأحزان) مجموعة من الصور البيانية النضّاخة بالشعرية، بل نجد صورة واحدة كلية تشكّلها مجموعة من الصور الجزئية التي محورها ذات الشاعر .

فقراءة السور القرآنية لا ريب أنّها مدعاة للطمأنينة والسكينة، ولكن هنا تنقلب الدلالة من خلال صيغة استفهامية تحمل معنى التعجّب والاستغراب، فالشاعر كلّما قرأ سورة في القرآن تضيع إحدى المكائد التي كانت تحاك ضدّه، وهذا ما يستدعي استغرابه في النص الشعري، كما أنّ الشاعر هنا يشبّه العصفور بالإنسان التائه، فحذف المشبه به وترك شيئا من صفاته من باب الاستعارة المكنية، ثمّ يشبه الحروف أيضا بإنسان واع يبيع ويشتري، فحذف المشبه به وأبقى شيئا من لوازمه، وترك المشبه من باب الاستعارة المكنية أيضا كما يشبه القصائد بالغيم الماطر، فيحذف المشبّه به، ويترك شيئاً من صفاته ويبقي المشبه من باب الاستعارة المكنية، كما يشبّه ماء المطر باعوجاج المعاني هنا فيحذف المشبه ويبقي المشبه به من باب الاستعارة التصريحية كما يجعل المعاني هنا معوجة من باب تشبيهها بشيء حسي مادي قابل للاعوجاج وهذا من باب الاستعارة المكنية القائمة على ذكر المشبه وحذف المشبه به وترك بعض صفاته واعوجاج المعاني هنا كناية عن الكلام غير المفيد أو غير الصحيح أو عن الكلام الذي لا يؤدي الغاية المرجوة منه .

وفي قوله (كلّما تذكّرت هشاشة أرضي تشبّثت بظلّي وتحسّست طولي) نقرأ صورة كنائية في قوله (هشاشة أرضي)، إذ يمكن أن تكون هذه العبارة كناية عن ضعف انتمائه إلى هذه الأرض أما تشبثه بظله فهو كناية عن محاولته الحثيثة لإعادة ارتباطه بأرضه وتاريخه وهويته بشكل صحيح، كما يمكن أن تكون كناية عن معاناة الشاعر، وكذلك الأمر نقرأ في قوله(تحسّست طولي)، إذ في هذه العبارة كناية عن محاولة الشاعر الحثيثة كي يتعرف حجمه الحقيقي ومنزلته الصحيحة.

أما في قوله(نجمي المغيب في الترهات)، فنقرأ كناية تكوّنها كلمة (نجمي)عن مكانة سامية مفقودة في (الترهات) المكنّى بها هنا عن شهرة زائفة لا تسمن ولا تغني من جوع، ولا تعيد له ارتباطه الصحيح بأرضه ووطنه ولغته وهويّته.

و يطالعنا الطرف الآخر بجملة من المعطيات الفكرية والوجودية والاجتماعية التي يمكن لها من خلال تعالقاتها المتنوّعة مع ذات الشاعر أن تجعله يرسم صوره البيانيّة بشكل واضح الحضور والتجلّيات في كثير من الحالات والمقامات، نحو ما نلحظه في قول الشاعر محمد صابر عبيد:

لأن وجهك البريء البريء
يحادثني بلهفة

يمسح رائحة الخجل الملكي
وهو يتقادح بوحا في العينين
يتسلل إلى خوفي
مثل أسرار محاصرة بالنعاس
لأنه تينة تكاد تنفلق
لفرط حلاوتها
أشعر كلما داهمتني
عصافيرك القمحية الماطرة
أنّ شيئا ما في داخلي
يمتلئ [54]

نلحظ هنا مجموعة من الصور البيانية التي تمتلئ دلاليّاً ومعنويّاً في هذا النّصّ الموجّه إلى حبيبة الشاعر والمتمحور حولها بصفتها طرفاً آخر يشحذ مخيّلته الشعرية، ويزوّدها بفيض من الدلالات والصور والمشاهد والرؤى.

ففي قوله (لأنّ وجهك البريء البريء يحادثني بلهفة) نلاحظ تشبيه الوجه هنا بإنسان يتحدّث بلهفة وصدق، فحذف الشاعر المشبّه به، وهو الإنسان وترك شيئاً من لوازمه وهو المحادثة من باب الاستعارة المكنية، وفي هذا التركيب كناية عن صدق المحبة التي تبثّها له محبوبته .

وفي قوله (يمسح رائحة الخجل الملكي) نجد أنّ الشّاعر يشبّه وجه حبيبته بإنسان يقوم بفعل المسح، فحذف المشبّه به، وترك شيئا من لوازمه من باب الاستعارة المكنية وقد شبه الخجل هنا بشيء مادي يصدر رائحة شبهها أيضا بشيء مادي قابل للمسح وهي كلها استعارات ومجازات ومفارقات دلالية ترفع الطاقة الدلالية والبيانية لهذا النص .

وفي قوله(وهو يتقادح بوحا في العينين) يشبه الخجل بالبوح الذي تظهره العينان ووجه الشبه هو التقادح والالتماع والظهور المحبّب إلى النفس.

وفي قوله(يتسلّل إلى خوفي) استعارة مكنية قائمة على تشبيه الوجه البريء لمحبوبته بإنسان يتسلّل فحذف المشبه به وترك شيئا من لوازمه وهو التسلل .

وفي قوله(كلّما داهمتني عصافيرك القمحية الماطرة) نلحظ أنّ الشاعر شبّه هذه العصافير بإنسان يداهم غيره، فحذف المشبه به، وهو الإنسان، وترك شيئا من لوازمه من باب الاستعارة المكنية، كما

[54] عبيد، محمد صابر، الأعمال الشعرية صياغة جديدة، 141.

يشبّه العصافير هنا بالغمام الماطر الذي يفيض مطرا وغيثاً على سواه، فحذف الغيم، وترك خاصة الإمطار دليلاً عليه.

د – القرآن والتراث الأدبيّ:

يأخذ التّراث أشكالاً عديدة، وفي حالاته كلّها نجده مرتكزاً على حالة من نقل المعارف والثقافة والعلم من جيل إلى جيل، وبذلك يصبح الموروث تراكماً حضاريّاً وثقافيّاً منتقلاً عبر الأزمنة والأجيال من خلال المحاكاة واللغة والتقليد، وهو يشمل العناصر المعنوية والأفكار والمعتقدات والسّلوك والعناصر الماديّة، من مثل الحرف والصناعات والآثار[55]، ويشمل التّراث الأسطوري والعلميّ والشّعبيّ والتّاريخيّ والفكريّ والدّينيّ، وغير ذلك من الأشكال الماديّة والمعنويّة للموروث المنتقل عبر الأجيال، وعند دخول الفكر التّراثيّ على تعدّد مظاهره في العمل الشّعريّ، فإنّ ذلك يعني نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي المعطاءة الخصبة، ويعطي الرّؤيا الشّعريّة صفة الشّمول والاتّساع لتخطّيها حدود المكان والزمان.[56]

كما أنّ"توظيف ظاهرة التّراث الدّيني تعدّ مصدر الإلهام الشّعريّ"[57]، وهذا ما نلحظه في غير موضع من شعر الشّاعر محمّد صابر عبيد ، من مثل قوله:

ألتفت الآن ورائي ....

أرى شبحاً كأنّه طارق بن زياد...

يحرق السّفن دون إذن منّي..

وأنا لا أجيد كما تعرفين القتال

ولا أتفنّن تبخير الغبطة.. في رقصة أشجار التفّاح....

فماذا أفعل؟؟؟؟!!! [58]

هنا يبرز استحضار واضح وثريّ للتّراث عند تشكيل هذه الصّورة التّشبيهيّة في قوله

[55] ينظر: القاسمي، علي،(2009م)، معركة تجديد التراث والأصالة والمعاصرة ما زالت مستمرة، موقع ديوان العرب، 7.

[56] ينظر: زايد، علي عشري،(1978م)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 128.

[57] العناوي، حسن، (2024م)، شعر محمد صابر عبيد- دراسة سيميائية، رسالة ماجستير، إشراف أ.د رائدة العامري، جامعة بابل، العراق، 40.

[58] عبيد، محمد صابر، الأعمال الشعرية صياغة جديدة، 171.

(أرى شبحا كأنّه طارق بن زياد)، ويستحضر الشاعر ذكرى طارق بن زياد أيضاً في قوله (يحرق السفن دون إذن مني)، وفيما تقدّم يبرز الموروث الثّقافيّ واضحاً عند استرجاع هذه الشّخصيّة التّاريخيّة، وما قالته في خطبتها الشّهيرة عند فتح الأندلس:"أيّها النّاس أين المفرّ ؟ البحر من ورائكم، والعدوّ من أمامكم، فليس لكم والله إلّا الصّدق والصّبر، ألا وإنّي صادم بنفسي لا أقصّر حتّى أخالطه، أو أقتل دونه"[59]، كما يشير الشاعر هنا إلى حادثة إغراق السّفن أو حرقها من قبل طارق بن زياد.

ويقول الشّاعر محمد صابر عبيد:

الصّباحات تنتهك إقدامي

المساءات تشبع إدباري

مكرّ... مفرّ... بين امرئ القيس وبيني [60]

هنا يستحضر الشّاعر ذكرى الشّاعر امرئ القيس عند بنائه هذه الصّورة الشّعريّة، ويستحضر معها ذكرى فرسه الشّاعريّ الأسطوريّ الذي دلّ عليه في معلّقته الشّهيرة، حين يقول:

مكرّ مفرّ مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطّه السّيل من عل [61]

وهنا يجعل الشاعر ذاته متردّدة بين الكرّ والفرّ، وهذا ما يسبّب البطء الشّديد والتردّد، أمّا فرس امرئ القيس، فقد كان مكرّاً مفرّاً في الوقت ذاته نظراً لسرعته الكبيرة،

وفي مرّات أخرى يستحضر الشّاعر محمّد صابر عبيد التّراث الدّينيّ في شعره، عندما يقوم بتشكيل صوره، من مثل قوله:

الفاتحة على روح بابي ...

الذي لا باب سواه أيّها الأصدقاء

ولنفتح معاً صفحة(قصائد أخر)... حتّى مطلع الشّعر[62]

هنا يظهر الأثر الدّينيّ الموروث واضحاً، فهو يطلب قراءة الفاتحة على روح بابه الذي يريد إغلاقه، كما يريد فتح صفحة قصائد جديدة حتّى مطلع الشّعر، وفي هذا تأثّر واضح بما ورد في القرآن

[59] محمد، سوادي،(1988م)، طارق بن زياد حياته ظهوره نسبه خططه العسكرية ووقائعه في الأندلس والمغرب، طبع هيئة كتابة التاريخ، مصر، ط1، 82.

[60] عبيد، محمد صابر، الأعمال الشعرية صياغة جديدة، 180.

[61] امرؤ القيس، شرح ديوانه ويليه أخبار المراقسة وأشعارهم وأخبار التوابع وآثارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، (1990م) ، تح: حسن السندوبي، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط1، 173.

[62] عبيد، محمد صابر، الأعمال الشعرية صياغة جديدة، 204.

الكريم في سورة القدر:{سلام هي حتّى مطلع الفجر} [63]، وهنا يشير إلى مطلع للشّعر، أي بداية جديدة له تحمل كثيراً من السّحر والجمال.

ويقول الشّاعر محمّد صابر عبيد في موضع آخر:

الشّمس التي بزغت بغتة من أبو ظبي
غمرت الموصل بالرّماد
فصام سكّانها رغماً عن أفواههم ليل نهار [64]

هنا يستحضر الشّاعر ركناً مهمّاً من أركان الدّين الإسلاميّ، وهو ركن الصّيام، ويقول :إنّ سكّان الموصل وصلوا اللّيل بالنّهار، وهم صائمون، خلافاً لما هو معروف من صوم في النهار وإفطار في الليل، ولكنّ اللّغة الشّعريّة تبيح للشّاعر ما لا تبيحه له العلاقات الواقعيّة، لما تتّصف به من سمات المجاز والتّغريب والإدهاش.

ويقول الشاعر محمد صابر عبيد :

الحكمة يا محمود
أن تشيد لك شرفة ملكية في قلب (شرفات)
تتباهى فيها بالقصة الرائية وعدد خاص ممتاز
تحتفل معك طيور آشور
مختلف ألوانها
وتغيب عنك الغرابيب السود
الحكمة يامحمود
أن تحتفظ بقميصك المورد بلطخات الأحمر
في متحف الشهداء
لأن الذئب بريء
حتى تثبت إدانته [65]

يلحظ الدارس هنا تمثل الشاعر للفكر القرآني والتراث الإسلامي بشكل واضح جلي فهو يستفيد من قوله تعالى :{ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فأخرجنا به ثمرات مختلفا ألوانها ومن الجال جدد

[63] سورة القدر، الآية 5.
[64] عبيد، محمد صابر، الأعمال الشعرية صياغة جديدة، 227.
[65] عبيد، محمد صابر، الأعمال الشعرية صياغة جديدة، 271-272.

بيض وحمر مختلف ألوانها وغرابيب سود * ومن الناس والدواب والأنعام مختلف ألوانه كذلك إنما يخشى الله من عباده العلماء إن الله عزيز غفور}[66] كما يستلهم في هذا النص قصة سيدنا يوسف (ع) وما دل عليه البيان القرآني من تفصيلات متعلقة بها من مثل قصة القميص المكذوب والذئب البريء من التهم ، يقول الله تعالى مخبرا عن أخوة يوسف عليه السلام :{ قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبق وتركنا يوسف عند متاعنا وأكله الذئب وما أنت بمؤمن لنا ولو كنا صادقين * وجاءوا على قميصه بدم كذب قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون} [67]

.

وهنا يقتبس معاني هذه الآيات في معرض حديثه عن الحكمة وخطابه لشخص اسمه محمود قائلا له الحكمة هي أن تحتفظ بالقميص المكذوب جاعلا منه ذكرى لأن الذئب بريء مما نسب إليه من القتل والعدوان.

خاتمة:

يمكن أن نخلص بعد ما تقدّم إلى النتائج الآتية:

- تتنوّع مصادر الصّورة عند الشّاعر محمد صابر عبيد، ممّا يمنحها ألقاً دلاليّاً، وتوهّجاً معنويّاً ثريّاً بثراء مصادرها المختلفة، من واقع معيش إلى حياة إلى ذات إلى آخر إلى تراث ديني ومرجعي موروث.
- إنّ تعدّد مصادر الصّورة عند هذا الشاعر وسواه يجب أن يدفع الباحثين إلى إعادة قراءة تراث الشعراء بشكل شمولي دقيق بهدف معرفة منابع الثّقافة عندهم، وآلية تشكيل صورهم وفقاً لها، كما يوجب أيضاً عقد مقارنات بين شعراء كلّ جيل من خلال هذه النواحي، بغية معرفة السمات العامة والخاصة لشعر كلّ قطر وكل جيل على حدة، وربّما انفتحت أمامهم آليات إجرائيّة بحثيّة في هذا المجال لم تكن معروفة من قبل.
- تتميّز صور الشاعر محمد صابر عبيد باستخدام واضح للرموز والاستعارات والكنايات التي تعبّر عن حالات الاغتراب والفقد، بالإضافة إلى مشاعر الحب والوطن وغير ذلك، كما أنّ لغته الشعرية تتّسم بالبلاغة والوضوح، وهذا ما يجعل القارئ يتفاعل مع النصوص التي يقدّمها.

قائمة المصادر والمراجع:

[66] سورة فاطر، الآيتان 27-28.

[67] سورة يوسف، الآيتان 17-18.

القرآن الكريم
1-ابن شداد، عنترة، (2004م)، ديوانه، تح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2.
2-ابن طباطبا،(1976م)، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، مطبعة التقدم، الإسكندرية، مصر، ط3.
3-ابن قتيبة،(1966م)، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر.
4-ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب،(1986م)، طبعة دار المعارف، القاهرة، مادة (ص ور)، مجلد4، ج28.
5-أبو الفرج، قدامة بن جعفر،(1949م)، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، دار المعارف، القاهرة.
6-أبو زيد، علي إبراهيم،(1981م)، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، مصر، ط1،
7-أبو عثمان بن بحر، الجاحظ، (1986م)،كتاب الحيوان، تح: يحيى الشامي، منشورات دار مكتبة الهلال، مصر، ط1.
8-الآمدي،(د.ت)، الموازنة بين الطائيين، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط5، ج1.
9-امرؤ القيس، شرح ديوانه ويليه أخبار المراقسة وأشعارهم وأخبار التوابع وآثارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، (1990م) ، تح: حسن السندوبي، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط1.
10-بدوي، أحمد أحمد،(د.ت)، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة.
11-بيتروف، سيرغي، (1983م)، الواقعية النقدية في الأدب، رجمة شوكت يوسف، منشورا وزارة الثقافة، دمشق.
12-الجاحظ، عمرو بن عثمان،(1998م)، الحيوان، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج2.
13-الجرجاني، عبد القاهر،(1978م)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
14-خفاجي، محمد عبد المنعم،(1967م)، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت.
15-رمضاني، إبراهيم،(1991م)، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر.

16-ريد، هربرت،(1985م)، الاستعارة وطرق التصوير الفني ضمن كتاب اللغة الفنية، ترجمة محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر.

17-زايد، علي عشري،(1978م)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1.

18-زايد، علي عشري،(د ت)، عن بناء قصيدة الحداثة، مكتبة النصر، جامعة القاهرة.

19-سلوم، تامر،(1993م)، الأصول قراءة جديدة في تراثنا النقدي، منشورات جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، ط1.

20-سيسل، دي لويس، (1982م)، الصورة الشعرية، ترجمة حسن إبراهيم، دار الرشيد، بغداد.

21-الشايب، أحمد،(1973م)، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3.

22-الشايب، أحمد،(1973م)، أصول النقد الأدبي،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8.

23-الطرابلسي، محمد الهادي،(د ت)، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب.

24-عبد الله، (د ت)،محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة.

25-عبيد، محمد صابر، (2021م)، الاعمال الشعرية صياغة جديدة، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1.

26-العسكري، أبو هلال،(1986م)، كتاب الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.

27-عصفور، جابر،(1992م)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3.

28-عنبر، أحمد،(1954م)، قضية الأدب بين اللفظ والمعنى، دار الكتاب العربي، مصر.

29-فضل، صلاح،(1998م)، علم الأسلوب، دار الشروق، مصر، ط1.

30-القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،(1981م)، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2.

31-القط، عبد القادر،(1978م)، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2.

32-كلر، جوثان،(2003م)، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1.

33-محمد، سوادي،(1988م)، طارق بن زياد حياته ظهوره نسبه خططه العسكرية ووقائعه في الأندلس والمغرب، طبع هيئة كتابة التاريخ، مصر، ط1.

34-مكي، الطاهر أحمد،(1990م)، الشعر العربي المعاصر روائعه ومداخل لقراءته، دار المعارف، القاهرة، ط4.

35-ناصف، مصطفى،(دت)، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان.

نافع، عبد الفتاح،(1983م)، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر ناشرون، ط1.

36-هلال، محمد غنيمي، (1973م)، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت.

37-هلال، محمد غنيمي،(1984م)، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة بمصر للطباعة، القاهرة.

38-الوائلي، كريم،(2004م)، الصورة الأدبية طبيعتها وجماليتها، مجلة الثقافة العربية، بيروت.

39-الولي، محمد، (1990م)، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 8.

40-اليافي، نعيم،(1997م)، أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق .

الرسائل الجامعية:

1-أحمد، كمال فواز، الشمس في الشعر الجاهلي،(2004م)، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور إحسان الديك، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين.

2-العناوي، حسن، (2024م)، شعر محمد صابر عبيد- دراسة سيميائية، رسالة ماجستير، إشراف أ.د رائدة العامري، جامعة بابل، العراق.

المجلات:

قندوز، كبلوتي،(2008م)، مصادر الصورة عند شعراء المدينة في العصر الجاهلي _قيس بن الخطيم أنموذجا _، مجلة أبوليوس، ع 1.

المواقع الإلكترونيّة:

القاسمي، علي،(2009م)، معركة تجديد التراث والأصالة والمعاصرة ما زالت مستمرة، موقع ديوان العرب.